Entretiens d'artistes : musique, cinéma & arts plastiques

Compte rendu des interventions

Florence Huybrechts (Université Libre de Bruxelles)

Valérie Dufour (FNRS-ULB) / Denis Laoureux (ULB) : ***Introduction***

Loin de n'être qu'une source ou un simple moyen de communication, l'entretien est un genre à part entière, que les artistes de la modernité ont très largement investi. Il semble tout à fait légitime, à cet égard, d'en interroger l'histoire, la tradition et les modalités rhétoriques. D'aucuns ont posé l'hypothèse, forte et paradoxale, que l'entretien constituait la forme idéale de l'écrit d'artiste : seul genre de la catégorie, finalement, qui ne fît écrire l'artiste! Se pose en filigrane la question de la retranscription du dire. Tout entretien est en effet la recomposition d'une conversation, travail d'une main rarement innocente. Retranscrire, c'est inévitablement écrire, et insuffler au discours oral une nouvelle charge poétique.

Histoire, stratégies, traditions et innovations, modalités rhétoriques et poétiques de l'entretien d'artiste : autant d'aspects évoqués lors du colloque, fruit de la rencontre du groupe de contact FNRS « Écrits d'artistes » et du Réseau International d'étude des écrits de compositeurs (RIEEC), coordonné par V. Dufour et M. Duchesneau.

Françoise Levaillant (CNRS/INHA) : ***« D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ? ». L'entretien entre mémoire et histoire*** **(conférence plénière)**

Depuis une vingtaine d'années, le medium de l'entretien a pris une place considérable dans la « boîte à outils » de l'historien de l'art. Une ligne de recherches se développe, qui mobilise un vaste travail mémoriel dans le but d'édifier un patrimoine d'archives orales. La pratique implique le maniement de certains protocoles et de règles implicites dont la synthèse nous échappe encore, mais dont les enjeux peuvent être décodés. L'entretien est généralement destiné à faire dire à l'artiste de quoi est faite son histoire et comment il se situe dans une histoire plus générale ; il met donc en œuvre des procédures de communication engageant (schématiquement) deux sujets : celui qui questionne et celui qui répond.

Détrompant l'antique confiance accordée au récit oral, les spécialistes ont démontré que le texte issu d'un entretien méritait autant de perspicacité analytique et de vigilance qu'une traditionnelle source écrite. La conversation dont il constitue la retranscription aménage une scène d'énonciation directe mais biaisée, impliquant une part de théâtralisation et donnant libre cours aux aléas du dialogue. Il n'est pas rare, en effet, que l'entretien finisse « au bar du coin ».

L'art du questionnement et celui de la réponse mobilisent une série de topoï bien distincts. Fréquemment l'on interroge le jugement de l'artiste sur son art et celui qu'il porte à l'art en général. L'individualisme exacerbé et le parti de sincérité caractérisent la plupart des réponses, voulues et vécues par certains comme de véritables professions de foi. *In fine*, c'est l'identité même de l'artiste qui est questionnée : d'où vient-il ? Où se situe-t-il ? Voilà qui résume une des orientations majeures de l'entretien. Les questions posées par l'interviewer puisent dans un ensemble complexe de données de toutes sortes ; elles renvoient l'intéressé à son histoire, son passé et son inscription personnelle comme artistique dans le présent pour qu'à force de questions fragmentaires, le puzzle d'une vie se reconstitue. Le tout est narré par l'artiste sous le masque du « je ». Mais pour qu'il se dénude de la sorte et n'applique d'autocensure que modérée, un contrat préalable et implicite doit le lier à autrui qui

l'interroge, ce potentiel intrus. Son identité, reconstruite par les souvenirs, devient alors le tremplin entre une histoire singulière et l'histoire collective de l'art.

La publication de l'entretien cristallise les problèmes liés à l'auctorialité du propos. Les entretiens de G. Charbonnier avec A. Masson – ou de Masson avec Charbonnier, selon – illustrent parfaitement cette difficulté, qui lie forme et ambivalence : tantôt la conversation, reproduite dans *Les entretiens de G. Charbonnier*, témoigne de la volonté initiale de tenir à l'aile le tiers absent et de dynamiser le temps de la parole ; tantôt, retravaillée dans *Le monologue du peintre* (1957), elle consacre l'artiste comme seul auteur, dialoguiste et promoteur tout à la fois.

Les souvenirs libérés façonnent quoi qu'il en soit une forme d'écriture de l'histoire propre aux mémorialistes ou aux chroniqueurs, et qui vient anoblir le mode anecdotique. Forme idéalement éclatée, multiforme mais cohérente, l'entretien est cet « art de déplier au présent des pans de mémoire dans des fragments d'histoire ».

1. L'entretien comme technique d'enquête

Evelyne Gayou (Paris, INA) : *Les entretiens de compositeurs édités dans les Portraits polychromes*

Evelyne Gayou est la directrice éditoriale des *Portraits polychromes*, cette collection de livres monographiques consacrée aux compositeurs de musique électroacoustique (tels Luc Ferrari et Bernard Parmegiani, tous deux pionniers de la musique concrète, mais aussi Francis Dhomont, Pierre Schaeffer, etc.), éditée par l'Ina depuis 2001, et dont le quinzième numéro est sorti au printemps 2010. La collection est corrélée à une série de documents multimédias diffusés en ligne sur le site du Groupe de Recherches Musicales (ina-grm.com > Collections), et répertoriant les entretiens transcrits des différents compositeurs.

L'intervenante explique combien cette forme d'écrit est utile pour la compréhension de l'esthétique de chaque compositeur et pour celle du genre musical dans son ensemble : les entretiens, vus comme un tout, acquièrent une valeur universelle, tant pour la définition des courants stylistiques que des méthodes de composition et de diffusion liées aux progrès technologiques, à l'évolution sociale et culturelle. Ils permettent surtout de se replacer du point de vue de la poïétique, les auteurs y décrivant spontanément leur travail.

L'opportunité et la facilité qu'offrent les nouveaux canaux de diffusion sont de taille. Les médias radiophoniques ayant sensiblement réduit les émissions consacrées à la musique contemporaine ou vouées à l'interview de musiciens, le net prend le relais pour combler, tant que faire se peut, le manque d'informations disponibles sur les compositeurs en question.

La réalisation de ces entretiens – puis de leur transcription – engage toute une méthodologie, un travail de longue haleine. C'est que la préparation de l'interview (la connaissance acquise sur le musicien et son œuvre, tout particulièrement) conditionne la qualité finale de l'entretien édité : plus l'empathie de l'interviewer est grande à l'égard du compositeur interrogé, plus il sera aisé de transmettre les émotions véhiculées par sa musique au lecteur-auditeur. Le discours de l'interviewé, souvent riche en anachronies, aposiopèses, confusions et hésitations révélatrices, doit quant à lui être retranscrit avec finesse et minutie, pour que ne se perdent ni le rythme, ni la « petite musique » de tout un chacun. Il faut parfois veiller à mettre en lumière les erreurs ou incohérences des déclarations, pour que l'histoire y trouve son compte.

Les entretiens de L. Ferrari et de sa compagne d'une part, ceux de B. Parmegiani de l'autre, illustrent le propos. Tantôt l'interview permet d'expliciter une démarche artistique à

travers le prisme de deux écoutes et points de vue différents ; tantôt il livre de précieuses informations sur la musique et les méthodes d'un compositeur réputé pour être peu bavard.

L'entretien constitue un moyen incontournable de divulgation de l'histoire de la musique contemporaine. Il est aussi un art à part entière, issu d'une élaboration esthétique complexe et qui a droit, en cela, à sa signature.

Delphine Bière (Université de Lille III) : ***Les entretiens de Robert Delaunay : entre pédagogie, dialogue et théorie***

À la fin de sa vie (de 1938 à 1939), Delaunay prit l'habitude de recevoir chez lui un groupe de jeunes gens, de critiques et d'amis, chaque jeudi, en des séances où il leur enseignait sa manière de concevoir la couleur, retraçait sa carrière et développait les nouvelles possibilités de la peinture monumentale. Les interlocuteurs de Delaunay, parmi lesquels figuraient Gleizes, Lhotes, Rambusson et Valensi, participèrent activement aux débats. Les entretiens qui en résultent nous sont parvenus sous forme parcellaire, grâce à la main d'une assistante qui s'était mis en tête de les consigner en sténotypie. Quelques-uns furent en outre publiés chez Francastel. L'écriture, hachée et fragmentaire, trahit l'à-chaud de la conversation et conserve toute trace de spontanéité, sans qu'on puisse donc la faire prétendre à un quelconque degré de littérarité. Mais elle permet de saisir sur le vif la formation d'une pensée singulière, et sa confrontation à la voix du collectif. Elle donne accès à une personnalité vivante, qui nous livre ses convictions comme ses hésitations.

L'activité théorique orchestrée par Delaunay lors des séances tourne autour du concept de l'empirisme, questionne le statut d'artiste et envisage l'osmose entre peinture et architecture dans la perspective de sortir les arts plastiques d'une crise qui perdure. Pour autant, le maître refuse toute posture proprement pédagogique ou didactique : le dialogue qui se noue est sans contrainte, à bâtons rompus, et tient davantage de la « conversation improvisée », avec ses contradictions que préserve la structure créatrice de l'entretien.

Ainsi la pensée singulière vient-elle se frotter à la voix du collectif et à l'échange de positions, ces jalons de la maïeutique qui renouent avec le sens étymologique du mot « entretien ».

Richard Hobbs (Bristol University) : ***Les Entretiens d'atelier de Thomas Couture : vers un nouveau genre d'écriture***

Thomas Couture (1815-1879) publia deux livres d'entretiens vers la fin du Second Empire : *Méthode et entretiens d'atelier* (1867) et *Paysage, entretiens d'atelier* (1869). Peintre d'abord, célèbre surtout pour 'Les Romains de la Décadence' (1847, Musée d'Orsay), Couture se transforma en peintre-écrivain, insistant sur la capacité et le devoir des peintres d'écrire. La forme d'écriture qu'il créa, à la fois génériquement hybride et personnelle, renouvelle sensiblement la notion d'entretien.

Le premier livre cité hésite entre l'enseignement pratique et l'autobiographie subjective : d'un côté, Couture construit une méthode pédagogique axée sur le dessin, de l'autre il livre un certain nombre de souvenirs et d'anecdotes personnelles. Au centre de l'entretien, un chapitre intitulé « entracte » esquisse, via l'exposé d'un dialogue entre auteur et éditeur, un retour critique sur la forme singulière et hybride de l'entretien.

Le second livre fait évoluer la plume de Couture vers trois tendances génériques bien distinctes : le style manifestaire – le peintre, plus universellement instruit que tout homme de lettres, légitime sa prise de parole –, la critique d'art (dans de courts chapitres y consacrés,

répondant au refus de la figure du critique) et la description lyrique de paysages, à la Georges Sand.

Les deux ouvrages clament l'indépendance de l'artiste et bafouent la supériorité de l'écrivain-critique ; le peintre doit écrire d'une façon qui transforme les conventions génériques en sa faveur. Et l'entretien, précisément, s'avère être un moyen pour lui de ne pas faire du littéraire. La recherche d'un nouveau genre d'écriture passe par la conquête d'une nouvelle scène d'énonciation : l'atelier, espace symbolique et emblématique de la créativité, lieu de travail et de réflexion collective sur l'art.

Les entretiens de Couture, fruits d'une complexe hybridité textuelle, marquent une étape essentielle dans l'histoire de l'artiste-écrivain en France. Certains livres d'artistes postérieurs et plus célèbres, notamment *L'Art* d'Auguste Rodin, emploieront une forme semblable, mais le berceau de l'innovation demeure la vie artistique sous Napoléon III, et surtout Couture.

Jon-Thomas Godin (Université de Montréal) : ***Momigny et le dialogue maître-élève : pédagogie et politique dans un traité de musique***

Au début du XIX^{e} siècle, Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) ressuscite la technique de l'entretien fictif entre maître et élève – genre courant dans les traités musicaux en latin dès le IX^{e} siècle, mais qui avait pratiquement disparu en France au XVII^{e} – pour étayer ses théories de la musique et méthodes pédagogiques.

Les enjeux entourant l'adoption par Momigny d'un entretien fictif comme mode d'argumentation se révèlent plutôt complexes. En examinant de près ses deux ouvrages théoriques les plus importants, soit le *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806) et *La Seule vraie théorie de la musique* (v. 1821), on observe une transition importante dans le mode d'emploi du style dialogique. Le premier déploie une « méthode socratique inversée » : les interlocuteurs, pourvus d'un rôle fondamental, émettent des questions qui explicitent elles-mêmes les concepts du maître. Cette fiction rhétorique aux multiples postures énonciatives s'avèrera être un échec. Le second traité, quant à lui, affiche une écriture plus légère et plus concise, qui consacre la prééminence du monologue du maître. Les concepts théoriques se succèdent dans un souci de clarté et d'ordre, et visent des auditeurs/lecteurs plus spécialisés. La tradition scholastique de la *disputatio* est alors davantage marquée, et explicitement revendiquée.

Le tout trahit la conscience aiguë que Momigny possède de l'efficacité pédagogique de la structure dialogique comme outil d'écriture. Cependant, le pouvoir explicatif ne justifie pas à lui seul la transposition de la structure dialogique qui s'opère entre les deux traités. La remise en contexte de ces travaux révèle comment Momigny utilise le discours maître-élève comme outil dans sa quête de reconnaissance officielle. Il tente d'inscrire sa pensée dans la tradition des grands traités du passé, pour ainsi légitimer ses conclusions au détriment de celles de ses adversaires. En même temps, l'emploi de l'entretien fictif signale de façon subtile un certain mépris de la part de l'auteur envers les instances officielles, qui ne comprennent pas sa pensée.

2. L'entretien comme stratégie artistique

Sylveline Bourion (Université de Montréal) : ***La métaphore et la musique acousmatique. A la recherche d'un corps perdu***

La musique acousmatique, cet art sans notes ni support écrit, déroutant à plus d'une titre, et d'abord en ce qu'il est avant tout l'affaire d'hommes de studio, a l'avantage de présenter un corpus récent, complet et remarquablement conservé. Elle est l'art par excellence où le discours du compositeur est précieux, tant pour accéder aux stratégies de création de l'œuvre que pour en comprendre les rouages structuraux. Des figures emblématiques du mouvement, tels Schaeffer, Bayle, Ferrari, Parmegiani et Dhomont, ont accordé au public averti de longues interviews, riches en commentaires sur leurs œuvres. L'examen des entretiens révèle que ces compositeurs évoquent systématiquement leur travail par le truchement de la métaphore, comme si l'imaginaire de la musique acousmatique était dépourvu d'un vocabulaire qui permette d'en nommer les objets autrement que *par la bande*.

Une constante apparaît dans l'exercice de cette métaphore : le phénomène musical est invariablement abordé par le champ sémantique du visuel, du tangible et du concret. Les compositeurs acousmatiques, lorsqu'ils parlent de leur musique, deviennent tour à tour sculpteurs, peintres, cinéastes, géologues, météorologues, chorégraphes, gardes forestiers ou tailleurs de bijoux. Leurs titres le révèlent, qui viennent stimuler la vue afin de renseigner l'ouïe : *Géologie sonore* et *Pleins et déliés* (Parmegiani), *Forêt profonde*, *Sous le regard d'un soleil noir*, *Cycle des profondeurs* (Dhomont), *Espaces inhabitables* et *Camera oscura* (Bayle), *Photophonie* (Ferrari)… La métaphore est convoquée dans le domaine poïétique lui-même : les sens extra-ouïstiques envahissent jusqu'au substrat immanent de l'œuvre. Parmegiani confie avoir commencé sa carrière comme mime, et Dhomont avoir trempé ses mains dans le travail du bois ; la musique de chacun est empreinte de ce souvenir, et atteste une quête créatrice de mouvement ou de concrétude, comme la volonté de renouer avec la « matérialité inspirante du support » et la mémoire toute physique du geste. Témoin du fait que « l'œil écoute » (Parmegiani) dans cette musique « à écouter sans voir » (Bayle), ce repli du *sonore* et du *temporel* dans le champ du *visuel* et du *spatial* passe aussi par le réinvestissement de techniques de montage héritées du champ cinématographique. Il trahit une tendance à rabattre la dimension inquiète et instable du sonore vers l'espace tangible et rassurant du visuel. De même qu'il conditionne toute élaboration de musique concrète, l' « humectage vivifiant de l'image » constitue le relais indispensable à la communication verbale du compositeur.

Denis Laoureux (ULB) : *Entretiens (in)sincères de Marcel Broodthaers*

L'artiste Marcel Broodthaers (1924-1976) est à l'origine d'un corpus conséquent d'interviews, datés de 1965 à sa mort : entretiens sous format papier ou audiovisuel, réels ou fictifs, tantôt sincères, tantôt insincères. Certains constituent un medium pour la connaissance de l'œuvre, d'autres font apparaître un Broodthaers enclin à jeter le trouble sur ses créations : ils participent en tous les cas d'une stratégie de réception et de positionnement dans le champ artistique.

Ce positionnement ne va pas sans convoquer la figure de Magritte, déterminante pour la trajectoire de l'artiste. Dans bon nombre de ses objets ou installations, Broodthaers entend en effet approfondir l'héritage poétique du peintre de *La Trahison des images*. La formule de l'entretien lui offre l'opportunité d'expliciter le paradigme, de même qu'elle permet au chercheur de mesurer la postérité de la poétique magritéenne au sein de son œuvre. En 1974, dans une interview avec Irmeline Leber publiée sous le titre de « 10.000 francs de récompense » – en réalité, les questions et réponses sont rédigées de sa main –, l'artiste confie être hanté par une certaine peinture de Magritte, lesdites « peintures-mots » composées entre 1927 et 1930. À ses yeux, Magritte est trop Magritte, et n'a pas suffisamment été « ceci

n'est pas une pipe ». Celle-là même – la pipe, non sa représentation – dont Broodthaers est parti pour questionner les limites de l'art pictural et tenter son aventure de l'objet.

Cette aventure aura connu un pic en 1972, lors de la création d'une installation excentrique, qui sera pour lui une nouvelle occasion de s'exprimer au moyen d'entretiens. L'installation est une exposition intitulée « Section des figures », que Broodthaers fait intégrer dans le projet du « Musée d'Art moderne, département des aigles ». L'artiste adopte en somme la posture du *vrai directeur d'une fausse exposition au sein d'un musée fictif*. Dans un des entretiens associés au dispositif, il décrit le projet dans son ensemble comme « un mensonge, une tromperie » ; il met également en lumière sa volonté de croiser le paradigme de Magritte (« ceci n'est pas une pipe ») avec celui de Duchamp (« ceci est un objet d'art ») afin de dénoncer les syllogismes vicieux de l'institution muséale : « ceci n'est pas une œuvre d'art » sera, en trois langues, la phrase du cartel accolé à tous les objets de l'exposition, toiles de Rubens et bouchons confondus.

Anne-Lise Quesnel (Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines) : *Les entretiens de Jacques Villeglé, de la production à la méditation : les problèmes méthodologiques, historiques et critiques*

Jacques Villeglé (1926 -), artiste contemporain à la renommée internationale, a mis un point d'honneur à expliciter son œuvre à travers de multiples publications : son premier texte en 1957 (dans la revue ultra-lettriste *Grammes*), son autobiographie dans les années 1990 (*Cheminements*) et sa biographie signée Odile Felgine, qui fit un travail d'investigation directe auprès de l'artiste. À cela s'ajoutent une centaine d'entretiens de tous types (écrits, radiodiffusés ou audio-visuels), parus dans la presse et les canaux de diffusion généralistes ou spécialisés lors des moments forts de sa carrière – tout récemment la rétrospective qui lui était consacrée au Centre Georges Pompidou. Villeglé est ainsi de ces artistes qui n'ont pu faire l'économie ni l'impasse d'une « communication » fournie autour de leur œuvre. En les multipliant, il a montré la nécessité et la valeur ajoutée des entretiens publiés.

Malgré la diversité des supports, les entretiens de l'artiste présentent une série de points communs. Les thématiques évoquées sont généralement similaires, car dépendant de l'orientation commune des questions : sont interrogés le parcours, l'origine et la formation de Villeglé, de même que son rattachement au courant du nouveau-réalisme. La forme est celle, « convenue », du classique entretien d'artiste, et l'assurance du dire répond à l'empathie de l'interviewer.

L'impact et la finalité diffèrent pourtant, en fonction du support adopté. Les entretiens parus en presse arborent une forme brève, empreinte de spontanéité, qui mise sur le contenu informatif pour toucher un large public et faire gagner en popularité. Ceux qui paraissent sous la forme de la monographie ou du catalogue d'exposition, par contre, affichent un style beaucoup plus travaillé et une précision théorique accrue, signe qu'ils visent un lectorat plus spécialisé et un impact à long terme sur la légitimité de l'artiste.

Les problématiques liées à leur analyse sont de divers ordres. La difficulté est de nature *méthodologique* tout d'abord, dans la mesure où Villeglé, désireux d'orienter le regard, laisse assez peu de place à l'interprétation du critique. Elle est tout aussi bien d'ordre *historique* : l'exégèse doit composer avec l'expression d'une triple subjectivité à l'œuvre. Elle est enfin *critique*, en ce sens que la confrontation des sources peut laisser entrevoir de nombreuses contradictions.

Christian Janssens (ULB) : ***Les interviews et entretiens du réalisateur Maurice Tourneur dans la presse américaine et française (1914-1926)***

Après avoir travaillé chez *Éclair*, le réalisateur français Maurice Tourneur se déplace aux États-Unis entre 1914 et 1926, où il collabore à la *World Film* et à la *Paramount*. Pendant sa « période américaine », il donne une série d'interviews dans la presse générale ou spécialisée de son pays d'accueil et de son pays d'origine, qui se prêtent particulièrement bien à une analyse de type sociologique. Car les multiples variations de discours que ces entretiens exhibent ne sont pas sans lien avec le contexte de production ni la ligne éditoriale des organes de presse les publiant.

La première interview du réalisateur expatrié date de 1915 : nouveau venu, Tourneur rend naturellement hommage au cinéma américain. À mesure que sa condition professionnelle s'affirme, on le voit prendre davantage position ; quand au contraire, confronté à la restructuration du champ, il doit céder aux frasques du vedettariat et renoncer à sa carrière d'indépendant, il adopte un discours plus circonspect et diplomate.

Ses prises de position participent parfois moins d'une stratégie de communication qu'elles ne dépendent de l'orientation propre aux revues mêmes, qui s'intègrent tantôt dans un pôle dit « hétéronome », tantôt dans la sphère « autonome » du champ cinématographique. On assiste dès lors à un parfait phénomène de circularité entre le discours de Tourneur, les questions du journaliste et l'éventuelle ligne de rattachement de la revue éditant l'interview. Ainsi, dans l'entretien « Ce que Maurice Tourneur a dit à *Cinéa* », signé en mars 1922 de la main de Robert Florey, le réalisateur adopte une position toute pragmatique et nuancée, somme toute assez personnelle, quant à l'opposition entre cinéma américain et cinéma français ; il défend en outre une perspective de légitimation du cinéma en tant qu'art, contre une certaine vision de la star-mania. Dans un « Portait » paru la même année dans *Ciné magazine* (revue plus proche du pôle hétéronome), et toujours signé R. Florey, on assiste à un réaménagement du propos, et à la censure du discours anti-star.

L'entretien se révèle donc être un outil essentiel de l'histoire et de la sociologie du cinéma des années 1910-1930, assez pauvres en archives de production. Une lecture possible consiste à partir des trajectoires artistiques pour y relier les prises de position ou stratégies déployées dans les entretiens ; mais la démarche inverse est tout autant envisageable.

Valérie Dufour (FNRS-ULB) : ***Les interviews de Stravinski : leitmotivs, stratégies, évitements***

Le corpus des interviews de Stravinsky rassemble des discours parus dans presse française et étrangère ou radiodiffusés entre 1912 et 1939 (autant de sources en partie réunies dans l'ouvrage *Igor Stravinski. Écrits et entretiens*, de l'auteure, à paraître). La fréquence des entretiens manifeste le besoin impérieux éprouvé par le compositeur de s'appuyer sur le dialogue avec autrui pour livrer sa pensée. Il est connu que Stravinski conservait les coupures de presse comme pièces d'un réservoir d'idées : preuve du rôle fondamental qu'il accordait à la maïeutique.

Trois modes de transcription des entretiens sont à relever. Parfois, le texte revêt la forme classique de l'alternance questions-réponses, laissant ci et là place à des insertions du journaliste, qui reprend alors son rôle de critique musical. Plus fréquemment, il se présente sous une forme continue et rapporte les propos à la troisième personne. Dans certains cas enfin, le discours est relaté à la première personne en un texte continu, mais dont la paternité revient alors au compositeur (sans que soit toujours mentionné le nom de l'interviewer). Il arrive ainsi que certains textes ayant toujours été vus comme autographes soient en réalité

issus d'entretiens – d'où l'importance capitale de se livrer à un travail de critique génétique, qui permet par ailleurs de contester ou de corriger sévèrement le contenu de certains entretiens.

Une pratique fréquente de l'entretien destiné au grand public consiste à faire précéder le discours d'une description de l'attitude et de la physionomie du compositeur, histoire de rendre palpable l'instant, et de désacraliser la figure du révolutionnaire.

L'étude des interviews mène au repérage des leitmotivs, évitements et stratégies discursives déployés par Stravinski en présence de ses interlocuteurs. La manœuvre tient en quatre points : il convient pour le musicien de se positionner dans l'orbite d'un dépassement de la critique musicale, de ne pas parler de ses propres œuvres, d'asseoir le cortège de ses ancêtres et d'oublier (ou de faire oublier) le modernisme.

Les bénéfices alors tirés sont à la fois dialectiques, médiatiques et économiques : l'entretien concède la libération sans frein d'une pensée, de même qu'il constitue le jalon nécessaire de l'industrie discographique au XX^{e} siècle.

Claudine Caron (UQAM) : ***Les entretiens fictifs de Léo-Pol Morin***

En 1927, le pianiste et musicographe Léo-Pol Morin répond sous le pseudonyme de James Callihou à l'appel d'œuvres lancé dans le quotidien *La Patrie*, en vue du concert de musique canadienne organisé par la section montréalaise de la société *Pro Musica*. *Three esquimos*, la pièce pour piano qu'il fait alors présenter, remporte les suffrages de la critique, qui la fait compter parmi les révélations du moment.

Morin insérera 25 œuvres pour diverses instrumentations dans le catalogue du compositeur fictif, qu'il fera balader sur les scènes montréalaise, new-yorkaise et parisienne : l' « imposture » se perpétuera jusqu'en 1938.

Publié en 1929 à l'occasion d'un festival, l'entretien fictif de Morin avec Callihou (« Une heure avec le compositeur James Callihou ») participe d'une stratégie d'authentification de la figure du compositeur. Accompagné d'une photo truquée et agrémenté d'une biographie fantaisiste, il atteste l'existence et clame l'importance du nouveau créateur parmi les musiciens canadiens, tout en réduisant les risques d'équivoques.

La stratégie mise en place par Morin vise à asseoir la légitimité d'une musique canadienne nouvelle, inspirée de la culture inuite et contribuant à la construction d'un imaginaire musical du Nord. C'est en ce sens qu'il faut voir tant l'invention du personnage que sa médiatisation via l'entretien, en ce cas totalement instrumentalisé : parfaitement modelée sur les idéaux de Morin, la musique de Callihou est présentée au public comme « un art intellectuel » inspiré de l'esprit des folklores « indien » et « eskimo », c'est-à-dire comme une musique nouvelle nécessairement cartographiée « aux confins de l'Alaska ».

3. L'entretien comme moyen de connaissance de l'art

Nicolas Donin (IRCAM) : ***De l'entretien comme source historique au dialogue comme méthode d'enquête*** **(conférence plénière)**

À travers quelques exemples significatifs et des analyses partiellement rhétoriques, le conférencier s'est interrogé sur la dimension et les objectifs de recherche des entretiens d'artistes. La technique de l'entretien avec les grands créateurs s'est signalée comme un outil incontournable de connaissance, et a offert au monde de la recherche nombre de documents

devenus essentiels en musicologie comme en histoire de l'art ou en histoire littéraire. Elle a signé une heure majeure de la diffusion esthétique au XX^{e} siècle.

Pour autant, la dimension journalistique de ces documents a fréquemment posé problème, impliquant une critique de sources spécifique et adaptée : les facteurs ou enjeux de la retranscription et de la redite figurent parmi les les questions délicates à élucider.

Mais le dialogue est aussi et avant tout une technique philosophique, l'instrument cognitif plus ou moins explicite d'une maïeutique, apte plus que tout autre à articuler la recherche scientifique de l'intervieweur et la quête personnelle de l'interviewé. L'exercice est alors d'autant plus difficile pour les chercheurs, qui doivent composer avec les aspirations de l'artiste, désireux de se situer et de se définir dans et par la parole – au-delà du simple biographique, qui gagne à être évacué. Il convient bien souvent, dans la perspective de ce « porte-parolat », d'élaborer un système de relances du discours et d'instaurer un rapport de familiarité qui soit éventuellement régulé par une close de confidentialité. L'investigation peut ainsi prendre acte d'une crise de la réflexivité accusée en philosophie de l'art, et dessiner les contours d'une discipline nouvelle qui dépasse les clivages entre l'oralité et l'écrit, la critique et la théorie.

La collaboration entre chercheurs et compositeurs peut en définitive conduire à la partielle reconstruction d'un processus de création. La volonté de court-circuiter le rétrospectif et le téléologique dans le domaine clos et préservé de l'entretien encourage un travail sociologique et génétique mené moins *sur* l'artiste qu'*avec* lui : le discours d'accompagnement et de relance fait ainsi partie intégrante du dispositif créatif. La transcription du dialogue n'est alors plus une fin, mais un moyen de l'entretien.

Maria Palacios Cruz (ULB) : ***Interviewer l'avant-garde : l'importance des entretiens de cinéastes pour l'étude du cinéma expérimental***

Tandis que le cinéma narratif s'efforce de dissimuler le processus de construction filmique, le cinéma d'avant-garde l'affiche, le dévoile, et le rend aussi important – voire plus important – que le résultat même. Ce phénomène a pour conséquence de rendre le cinéaste seul chroniqueur possible de son travail, et appelle un dispositif d'explicitation autour de ses œuvres.

Dans ce contexte, l'entretien apparait comme un outil indispensable pour la médiatisation des procédures présidant à la création des œuvres du cinéma expérimental. Il se substitue en quelque sorte à l'apparat critique, rendu impossible, pour fournir au spectateur et à l'exégète de précieux indices de lecture.

Deux projets d'envergure ont pris acte de cette utilité. Le professeur Scott Mac Donald, soucieux de parer la carence informative bloquant la compréhension du cinéma expérimental et désireux de créer un espace médiatisé de parole pour les réalisateurs, a constitué un fonds sélectif de 82 entretiens dans la série *A Critical Cinema (1988-2005)* afin de faciliter les projets de recherche en cours et à venir. L'enjeu : interroger le courant cinématographique par le biais d'une série d'œuvres emblématiques. Le britannique Marc Webber pour sa part, a lancé son *Critical Mass*, projet à la fois plus vaste (car non-sélectif) et plus concis – en ce qu'il concerne l'avant-garde des années 1960-1970 aux USA –, toujours dans l'optique de garder la trace d'informations qui disparaîtraient avec les cinéastes. Ces deux dispositifs de « *conversation in progress* » ont renoncé à la captation d'image au profit du seul son, dans le souci de ne pas briser une connivence créée avec les artistes interrogés : l'optique demeure celle du partage.

Michel Duchesneau (Université de Montréal) : ***Entretiens de musiciens dans la presse musicale française entre 1900 et 1939. L'ère des interventions médiatiques***

C'est sur base d'un corpus d'environ 400 documents, consistant en des entrevues et des réponses à des enquêtes, que le conférencier présente une typologie provisoire des interventions médiatiques des musiciens parues dans la presse musicale spécialisée du début du XX^{e} siècle. L'approche du musicien par le biais de l'entrevue ou du questionnaire est relativement nouvelle à l'époque, mais les musiciens se montrent particulièrement bavards et leurs interventions directes, prenant une ampleur dont nous n'avons pas encore mesuré la portée, deviennent un formidable outil de promotion tant pour eux-mêmes que pour la musique qu'ils défendent. Ces discours, prononcés à maintes occasions et sur maints sujets, se distinguent des interventions critiques et musicographiques que les musiciens pourraient émettre, dans la mesure où ils ne sont produits que par l'entremise de journalistes qui les sollicitent dans un cadre essentiellement lié à l'actualité.

Le dépouillement a porté sur trois revues représentatives de la presse musicale de l'époque : *La Revue musicale* (revue spécialisée par excellence, aux contenus riches et diversifiés), *Le Courrier musical* (revue généraliste offrant une couverture assez large de l'actualité musicale et accordant une place importante au milieu de la scène lyrique) et *Le Guide du concert* (revue d'information pure s'interdisant toute critique et limitant les articles de fond, tout en se concentrant sur l'annonce de concerts et la préparation de l'auditeur aux événements musicaux). Très rapidement dans son histoire, le troisième de ces périodiques (dans une moindre mesure le second, puis le premier) cède à l'attrait du voyeurisme, et ses journalistes tentent de s'immiscer dans l'intimité des artistes pour livrer au grand nombre potins et histoires croustillantes.

Le genre de l'entrevue comme celui de l'enquête ne sont à l'époque ni uniformes ni clairement délimités par des pratiques établies. Mais le texte imprimé, de toute évidence, correspond rarement à une transcription pure et simple des propos recueillis. Le style adopté est généralement dynamique et original, parfois surprenant, et le vocabulaire tout particulièrement coloré. C'est que très vite, l'entrevue devient un exercice de style où le plaisir de la lecture compte autant que l'information étalée.

Ce que le musicien peut dire n'est pas toujours la partie congrue des entretiens – quel que soit le nom qu'on leur accole : enquêtes, entrevues, hommages : la part journalistique peut ainsi être considérable, et l'on peut supposer qu'elle vienne meubler un espace de parole que le musicien peine à emplir. À d'autres occasions le discours de l'interviewé est fourni, tandis que l'interviewer s'efface. Dans tous les cas il s'agit de documenter une vie, une œuvre, un événement de l'actualité ou une problématique d'intérêt général. La prise de parole éclaire entre autres la situation des musiciens, les difficultés du théâtre lyrique, la place de l'enseignement musical dans les écoles : en ce cas elle entend orienter les politiques culturelles. Parfois aussi, elle instruit sur la psychologie de l'artiste, alimentant un goût de plus en plus marqué pour le vedettariat, ou se révèle commandée par des enjeux publicitaires. La fiction peut y jouer un rôle, de même que la caricature.

Sandy Blin (Université Jean Monnet de Saint-Etienne) : ***André Kertész et l'entretien : une méfiance à commenter l'œuvre, en même temps qu'un consentement nécessaire***

Le photographe André Kertész a fait le choix de livrer toutes ses images sans aucune annotation, estimant qu'elles parlaient d'elles-mêmes et pouvaient prétendre à une autonomie de fait. Contrairement à de nombreux artistes de sa génération, Kertész ne s'est pas explicitement interrogé sur la légitimité de la photographie en tant qu'art, ni sur son statut d'artiste ; il a refoulé tout élan de théorisation, toute médiatisation qui orienterait le jugement

du spectateur. En cause, une confiance absolue en l'expression artistique de la photographie, et une concomitante défiance vis-à-vis de l'écrit : à ses yeux, l'image ne pouvait en aucun cas être reléguée au service d'un quelconque texte.

Cette position n'alla pas sans poser quelque problème à l'époque où il offrit au regard ses *Distorsions* (1933) : le dévoilement de ces clichés « nus » a porté un comble à l'incompréhension du public. De toute évidence, le mutisme du photographe a handicapé le processus de sa reconnaissance.

Ce n'est que très tardivement, conscient d'un certain déficit, qu'il vint à l'entretien – genre sans doute le plus adapté à sa modestie et ses prises de position. Ses « confidences » ne délivrent alors pas de conseils techniques pour aborder la pratique photographique, mais relatent les conditions de production de ses images, décrivent ses observations et font revivre une atmosphère, tout un contexte de création. Révélant un part de « secrets d'atelier », le récit témoigne d'une exaltation intacte. Les entretiens ont fait l'objet d'une parution, mais il semblerait que le médium filmique ait été un vecteur privilégié par le photographe, permettant de conserver à l'image toute la place qui lui revient.

Rétif à la glose, Kertész n'a pallié le déficit critique l'entourant qu'à la toute fin de sa vie, via un genre, audio-visuel, qui ne lui demandait point trop de concessions. Jusqu'au bout donc, il a maintenu pour dogme la prédominance du voir sur les intentions cachées, convaincu que l'on pouvait très bien « penser par l'image ».

4. Poétique de l'entretien

Sophie Stévance (Université de Montréal) : *Écrire le «parlé» de l'entretien radiophonique. Possibilité et impossibilité de la «traduction»*

Les entretiens que Georges Charbonnier enregistra pour France Culture avec nombre d'artistes (Varèse, Giacometti, etc.) sont aujourd'hui des références du genre. Ceux qu'il réalisa avec Marcel Duchamp présentent la particularité d'avoir été édités sous deux formats : livre et support phonographique (chez André Dimanche, en 1994). Quel est l'intérêt de cette double édition? Qu'apporte la parution du disque aux côtés de la transcription, et vice-versa ?

Texte en main, l'auditeur-lecteur constate que les propos tels qu'ils sont retranscrits (en quelque sorte « traduits », donc) ne correspondent pas en tous points à ceux de l'édition phonographique originale, et exhibent une série de retouches. Les deux documents, bien que nés de la même substance, sont en un sens désynchronisés. André Gervais (le transcripteur) occulte une partie substantielle de la conversation, en optant pour la suppression de toute didascalie informant sur le ton, la prosodie, les comportements, silences, tics, digressions et autres facteurs déterminants de la « matière première ».

Dans *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?*, Derrida a montré qu'un message traduit ne pouvait être réellement livré dans une autre langue sans occasionner une perte. Aucune traduction ne pourrait remplacer l'originale ; elle sera, au mieux, *la plus appropriée*, *la plus adéquate* possible, en somme : *l'équivalente* la plus *pertinente* de *l'originale*. Selon la chercheuse, l'entretien radiophonique contient tout à la fois sa traductibilité et son impossibilité. Sa dimension traduisible à l'écrit l'amène à devenir autre à partir de lui-même. L'entretien audio a donc un sens transférable d'un support à un autre, mais il est uniquement *lisible* par le disque, qui reste le caractère irremplaçable de ce témoignage. Il appelle pourtant sa traduction, fût-ce en une sorte de « livret » le désossant partiellement.

Car la transcription de l'entretien présente des enjeux majeurs pour l'éditeur. Elle offre tout d'abord un outil plus malléable, de portée didactique immédiate. Elle dévoile en outre des

intérêts à la fois théoriques, stratégiques et médiatiques. La double édition de l'entretien de Duchamp par Charbonnier assurait ainsi aux éditions A. Dimanche un regain d'intérêt du grand public et des médias. Si l'enregistrement permettait d'avoir un accès « vivant » à la personnalité de l'artiste interrogé, la transcription visait la restitution d'un contenu générique d'histoire de l'art, à travers l'artiste. Elle offrait au chercheur une meilleure référence textuelle, un support palpable, et participait plus concrètement de la postérité de l'artiste.

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal/Freie Universitat Berlin) : *Louis de Fourcaud et Richard Wagner : un entretien apocryphe ?*

Cette communication a examiné sous un angle inédit l'entretien de Louis de Fourcaud avec Richard Wagner, publié pour la première fois en 1884 dans le volume *Bayreuther Festblätter in Word und Bild*, et repris en partie dans *Le Gaulois* du 13 janvier 1886. Fréquemment cité dans les études abordant le wagnérisme en France, cet entretien est généralement considéré comme un compte rendu fidèle des idées de Wagner sur l'opéra français. Pourtant, la conjonction de différents indices dont l'importance a été négligée jusqu'à maintenant soulève des doutes sérieux sur son authenticité.

Tous les auteurs qui ont renseigné l'entretien de Fourcaud au cours des dix dernières années l'ont fait par l'intermédiaire de deux sources : l'ouvrage *Richard Wagner. Vues sur la France* de Gustave Samazeuilh (1943), et la monographie de Léon Vallas sur Vincent d'Indy, parue en 1940. Or, le fait est que les références bibliographiques mentionnées dans ces deux ouvrages sont (en tout ou en partie) confuses et inexactes. Partant de ce constat, la chercheuse est remontée aux sources de l'entretien (la rencontre de Fourcaud avec Wagner en octobre 1879, à Bayreuth) et l'a replacé dans son contexte de première parution, en établissant des liens entre les écrits de Fourcaud, le *Journal* de Cosima Wagner et les idées débattues par l'écrivain wagnérien Catulle Mendès dans *Le jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste*.

Il résulte de ses passionnantes recherches qu'en tout état de cause, l'entretien est très probablement apocryphe. Il n'en demeure pas moins que dans l'esprit des compositeurs français de la fin du XIX^{e}, les idées rapportées par Fourcaud étaient bien celles de Wagner. L'entretien constitue donc un document essentiel sur le wagnérisme français et à ce titre, sa pertinence historique demeure incontestable.

Gilles Saint-Arroman (Université de Paris IV-Sorbonne, ATER UFR Nantes) : *Vincent d'Indy au parloir : usages et fiabilité de la transcription d'entretien au début du XX^{e} siècle*

Cette communication a pris pour objet d'étude un corpus d'une vingtaine d'entretiens accordés par Vincent d'Indy à des journalistes entre 1903 et 1928. D'Indy (1851-1931), exerçant à l'époque les fonctions de directeur de la *Schola Cantorum*, est alors l'un des acteurs essentiels de la vie musicale parisienne en même temps qu'exceptionnellement actif sur les scènes française et internationale.

Le compositeur semble être devenu assez tardivement la « proie » des interviewers, et n'a jamais tenu en haute estime la gent journalistique, méprisant l'attitude de ses confrères qui s'épanchaient en confidences au grand public. C'est pourtant une des grandes fonctions de l'entretien à l'époque : donner au lecteur l'illusion de pénétrer dans l'intimité des artistes. Quand d'Indy daigne parler de lui-même dans ses entretiens, c'est toujours pour étayer une affirmation, illustrer une démonstration. On ne trouve dans le corpus que trois entretiens qui soient de nature réellement biographique ; tous les autres voient l'artiste délivrer sa pensée et ses opinions. À préciser aussi : très peu sont de nature promotionnelle. Souvent, le journaliste

accompagne l'entretien d'une illustration (dessin, photographie ou portrait), histoire de donner un caractère vivant à la publication.

La première interview connue (par Paul Acker, en 1903) tient tout à la fois de la visite au grand homme, du reportage et de l'entretien. Le but en est de décrire une entrevue plus que d'expliciter une opinion ou des idées. La plupart du temps toutefois, les entretiens sont circonstanciels, liés donc à l'actualité du monde musical. Les « grandes enquêtes » en forme d'interview sont les plus denses en terme de contenu informatif ; ce sont aussi celles où le facteur de la mise en scène tient le moins de place, et où le dialogue est le plus soutenu.

La fiabilité de ces entretiens, problème toujours difficile à élucider, peut être mise à l'épreuve d'une comparaison avec les écrits du compositeur. Il apparaît que la pensée de d'Indy n'est pas trahie dans les textes journalistiques, les notions s'y développant dans le chef du compositeur se retrouvant dans les textes autographes (à l'exception de quelques éléments illustratifs, exemples ou commentaires sur des personnes ou œuvres précises). On peut donc légitimement penser des interviews qu'elles sont vraisemblables et respectueuses du propos initial. Deux faits peuvent expliquer cette fiabilité générale : le type de discours de d'Indy (qui ne varie pas en fonction du support), et l'importance qu'avaient acquis ses écrits dans les milieux musicographiques de l'époque.

Anaël Lejeune (UCL) : *Relire* Questions to Stella and Judd

À travers une étude de cas, l'intervenant s'est proposé de revenir sur un moment décisif de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^{e} siècle. À savoir, l'un des témoignages les plus importants dont nous disposions sur l'émergence de l'art minimal américain au milieu des années 1960 : « Questions to Stella and Judd ». Cet entretien, mené le 15 février 1964 par Bruce Glaser, et radiodiffusé quelques semaines plus tard, est paru dans une version papier éditée par Lucy Lippard dans le numéro de septembre 1966 du magazine *Art News*. Cette version publiée allait ensuite être reprise en 1968 par Gregory Battcock, dans sa célèbre anthologie intitulée *Minimal Art : A Critical Anthology*, publication qui devait venir entériner la reconnaissance du minimalisme tant d'un point de vue artistique que théorique. Or, il s'avère qu'entre sa radiodiffusion et sa publication sous la forme qu'on lui connaît habituellement, cet entretien a subi de nombreuses et insignes modifications, interdisant en réalité que l'on puisse considérer l'article « Questions to Stella and Judd » comme une simple retranscription littérale et neutre.

La première divergence tient en la suppression pure et simple des propos de D. Flawin, pourtant partie prenante du débat. Autre bouleversement de taille : ont été ajoutés quatre extraits d'une seconde interview ayant eu lieu ultérieurement avec Judd pour seul intervenant, soit quatre pages sur les quinze de l'entretien publié. Cet adjonction a eu pour conséquence d'accroître considérablement l'importance de Judd dans la discussion, lui donnant de bénéficier du statut de « théoricien » du mouvement. En outre, certains enjeux soulevés lors des débats ne sont pas retranscrits tels quels dans la publication. Le travail d'édition auquel s'est livrée L. Lippard a ainsi sensiblement modifié la succession des thématiques abordées ; la retranscription a atténué ou occulté tout effet de spontanéité et d'hésitation, en même temps qu'elle désamorçait les tensions originelles entre les interviewés, portant sur des questions aussi fondamentales que la nature de l'objet artistique et la volonté de s'inscrire ou non dans la négation de l'histoire de l'art du XX^{e} siècle. L'enjeu de ces manipulations structurales est stratégique : il s'agissait, à un moment clé de la théorisation du courant minimaliste américain, de gommer tout écart à la cohérence conceptuelle. Il n'empêche que cette manœuvre a conditionné en porte-à-faux tout un pan de la réception de Fr. Stella, et la compréhension du minimalisme qui en découlait.

Fabien Gérard (ULB) : ***Le Texte et le Contexte autour de Pasolini et de Bertolucci***

L'étude de l'entretien, forme expresse de l'autobiographie, peut s'ajouter aux recherches en archives cinématographiques tout en ne pouvant s'y substituer. Le contexte de masse-médiatisation dans lequel ce type d'interventions est mis à profit, le rôle de l'interviewer et de l'éditeur éventuel ainsi que leurs compétences respectives, sont des facteurs de mutation poétique que le chercheur ne peut ignorer dans son travail d'analyse textuelle ou historique. À travers deux cas bien précis, les interviews de Pasolini et de Bertolucci, l'intervenant se propose de retracer quelques enjeux de la retranscription et de l'édition des entretiens d'artistes, textes et contextes à l'appui.

Les entretiens de Pier Paolo Pasolini par et avec Jean Duflot ont paru successivement en 1970 et en 1981. À l'occasion de la première édition, la retranscription des conversations enregistrées avait été revue par le cinéaste. Celui-ci signait la préface (« préface de l'interviewé (à lire absolument) ») : il s'y interrogeait sur la sémiotique de l'interview et son prétendu bien-fondé formel, tout en motivant sa volonté d'intégrer au texte un apparat fourni de didascalies. La réédition de 1981 (six ans après la mort de Pasolini) présente une large série de modifications, tout sauf anodines. Le livre paraît sous un autre titre (*Les dernières paroles d'un impie*) ; toutes les didascalies de Pasolini sont coupées ; le titre de la préface est gommé, de même que son passage sur la correction des épreuves. Trois interviews supplémentaires, datées de 1975, sont en outre ajoutées au corpus initial, qui posent problème aux familiers de l'artiste (les propos attribués à Pasolini soutiennent ou étalent des éléments de biographie jamais évoqués de son vivant). Sans préjuger de l'honnêteté de Jean Duflot, il importait donc de se livrer à un travail de reconsidération et de recontextualisation des sources. Il ressort de cette démarche que les trois entretiens annexés pourraient n'être que la paraphrase d'articles ; leur raison d'être est tout au moins d'ordre purement médiatique.

L'édition des entretiens de Bertolucci exhibe une problématique et des enjeux connexes. Le livre, réalisé à partir d'entretiens enregistrés ou notés et de bribes de discussions, parait pour la première fois en 1982. Les propos, à nouveau, sont relus et corrigés par le cinéaste. Cinq ans plus tard, l'ouvrage est réédité, enrichi d'une nouvelle interview sur *Le dernier empereur*. Dans ses entretiens, Bertolucci, habitué de la psychanalyse, parle avec profusion de nombreuses thématiques personnelles, qui feront les choux gras des exégètes. Mais au fil des traductions, de nombreuses informations ont passé qui ne sont pas toujours fiables ; les propos sont sortis de leur contexte : résultat, un livre tenu pour référence véhicule d'abondantes erreurs.

Hyacinthe Ravet (Université de Paris IV-Sorbonne) : ***Interviewer des musicien-ne-s en sociologie***

Dans les recherches en sociologie de la musique, la technique de l'entretien est particulièrement mobilisée. Elle apparaît comme un moyen privilégié d'accès à la description d'une expérience de travail et un outil d'explicitation des processus de création, permettant la mise en lumière des conceptions de l'artiste et de ses partenaires au sein des « mondes de l'art ». La réalisation d'entretiens d'artistes suscite cependant nombre d'interrogations, non seulement d'ordre méthodologique, mais aussi épistémologique, qui questionnent en retour la pratique musico-sociologique (ou socio-musicologique) et ses enjeux théoriques. La réflexion proposée lors de cette communication s'appuie sur des entretiens menés par l'auteure dans le cadre de plusieurs recherches, auprès de musicien-nes d'orchestre, de chef-fes d'orchestre, de compositeurs et d'artistes comme David Krakauer ou Anne Sylvestre.

La parole captée par le sociologue est d'abord envisagée comme un *fait* à part entière, soit une donnée singulière, mobilisant la référence à des pratiques ou des représentations, et toujours saisie selon un point de vue tout aussi singulier. Le fait est, précisément, que les artistes, au regard de l'analyse sociologique, ont souvent été appréhendés comme difficilement saisissables par l'objectivisation statistique. L'enquête par questionnaire, à cet égard, peine à capter l'exceptionnalité d'un parcours toujours unique ou d'une vocation. L'entretien, par contraste, peut sembler plus à même de saisir les contours d'une identité et d'une trajectoire artistiques : il permet, en donnant la parole, d'interroger des pratiques et des représentations propres. Dans ce cadre, un dispositif déontologique d'anonymisation des propos, partie prenante d'un pacte de confidentialité passé avec l'interviewé, est bien souvent de mise. Il dénoue les réticences, et permet d'entendre un certain nombre de confidences sur des pratiques « inavouables » (le travail au noir) ou des pans d'histoire parfois mal vécus.

La parole du musicien est aussi ce *discours musical*, unique, presque « intranscriptible » – comment publier un matériau proprement socio-musical, sinon en opérant lissage et censure ? Elle est encore, plus qu'une façon d'écrire l'histoire d'un genre, d'un mouvement ou d'un phénomène, une véritable *prise de position artistique* : elle donne en définitive aux musiciens de contribuer à la lutte pour une meilleure reconnaissance dans le champ.

La sociologie, réputée pour être une science du collectif, est-elle une discipline armée pour travailler sur des cas de figure singuliers ? L'auteure de la communication tient le pari que oui : l'on peut saisir, à travers les expériences singulières, des dimensions sociales et collectives d'une histoire musicale qui s'écrit.

Eric Tissier (Paris IV-Sorbonne) : ***De la sociologie à la musicologie : une contribution empirique à la problématique de la publication des entretiens de compositeurs***

La réflexion proposée par l'intervenant s'appuie sur l'expérience d'une vingtaine d'entretiens réalisés auprès de compositeurs et compositrices en 2004, dans le cadre de son doctorat. L'analyse tente de mettre au jour les effets et enjeux de la retranscription des entretiens en vue d'une publication, mais également les transformations opérées à cette occasion sur le matériau proprement dit et, semble-t-il, sur l'interviewé lui-même.

Il apparaît que la phase de travail préalable qu'est la lente élaboration d'une mise en forme au plus proche de la réalité, et que semble faire surgir l'enquête de type sociologique, pourrait n'être qu'un amoncèlement d'un substrat antérieur dans lequel les constats de neutralité et d'objectivité sont des idéaux difficiles à atteindre.

Parmi toutes les techniques possibles d'enquêtes sociologiques, le chercheur a choisi l'entretien de type non-directif, qui s'est défini comme une discussion enregistrée à partir d'une consigne de départ et motivée par des relances occasionnelles, à même de garantir une certaine neutralité. L'anonymat du propos constitue à nouveau un enjeu majeur de la retranscription, qui concède à l'enquêteur une plus grande liberté en vue d'une publication. Dans la perspective de cette dernière, les entretiens ont été soumis aux compositeurs, afin qu'au détour d'éventuelles modifications, ils y trouvent leur compte et donnent leur aval.

Parmi les transformations requises par les interviewés, deux grandes catégories sont à relever. Il y a tout d'abord l'autocensure de certains passages : un changement de position ou un temps de recul conséquent peuvent motiver la volonté des compositeurs d'amputer des phrases ou des pans entiers du corpus oral de départ, gênant parfois les fondements de l'analyse sociologique elle-même. Un deuxième type de demande très fréquente vise la correction du niveau de langage initial ou l'euphémisation de certains propos. C'est que les

entretiens se déroulent souvent dans un cadre oral et détendu, autorisant les interlocuteurs les plus cultivés à quelques écarts ou libertés linguistiques. La mise en forme définitive, dans un rapport de distinction, se fait alors au détriment de la fonction communicative : changer la forme, revient parfois à modifier le fond.

In fine, le point essentiel de toute investigation du genre réside en la rigueur de sa méthodologie. Une approche empirique et pragmatique du discours des compositeurs doit mener à articuler la manipulation précautionneuse du matériau éminemment stratégique que représente l'entretien avec une prise de conscience des enjeux et facteurs d' « incubation » des idées et représentations qu'il véhicule.

Laurence Brogniez : *Conclusions*

L'entretien, forme idéale de l'écrit d'artiste? Si pas idéale, du moins récurrente, et ce dans la plupart des disciplines artistiques. Les différentes interventions ont permis de voir combien les artistes ont investi massivement cette forme d'expression, en ont usé avec stratégie et discernement, conscients du potentiel de légitimation et de promotion qu'elle leur offrait. Ils l'ont mobilisée non sans conflits, sans paradoxes. La richesse thématique du colloque est d'avoir mis au jour à la fois la singularité des pratiques de l'entretien d'artiste et ses grandes lignes de forces.

Des concepts clés se sont dégagés de l'ensemble des communications. L'entretien est d'abord ce qui articule une certaine vision de l'histoire personnelle à une histoire collective de l'art : l'artiste s'y définit singulièrement tout en ayant l'opportunité de se situer dans un réseau de filiations ou de ruptures. Il interroge la pertinence à encore parler d'auteur, quand l'éditeur et le transcripteur jouent un rôle aussi fondamentalement poétique. La forme exhibe tout autant ses affinités avec le domaine la fiction : l'interview mène à la construction d'une scène d'énonciation, qui invite parfois à la dramatisation, la théâtralisation voire l'invention pure et simple d'une posture discursive. Parole, prosodie, corps et geste comptent identiquement et forcent un véritable défi de la retranscription. L'entretien est aussi cet outil formidable de pédagogie, qui légitime une prise de parole éveillée en un lieu (tel l'atelier), innervée d'une tradition (celle des traités didactiques latins) et instruite par un travail commun, axé sur les pouvoirs de la maïeutique. Il permet de pallier certains déficits exégétiques ou critiques, et se révèle être un pilier pour la construction d'une histoire de l'art portée par les créateurs. L'interview participe d'une stratégie, à divers degrés médiatique ; il engage des manœuvres de contrôle et de manipulation, comme il flatte les artistes voulant s'exprimer dans un souci de distinction ou de positionnement. Il est enfin une forme en soi, un objet discursif avec ses modalités poétiques et rhétoriques qui mérite d'être étudié comme tel.